

*DOCENDO DISCIMUS. ACTAS DEL VII
CONGRESO INTERNACIONAL JÓVENES
INVESTIGADORES SIGLO DE ORO (JISO 2017)*

Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin
y Sara Santa Aguilar (eds.)



LOPE DE VEGA Y GÓNGORA: DOS RECEPCIONES DISTINTAS DE UN MISMO MITO

Juan Antonio Gómez Zamorano
Universidad de Murcia

La leyenda de Píramo y Tisbe aparece ya en el libro IV de las *Metamorfosis* de Ovidio. Dentro de la ingente producción literaria que en el XVII abordó este mito, hemos seleccionado para analizar en este trabajo un soneto de Lope de Vega (el 18 de sus *Rimas*) y la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora. No se trata de un estudio de tradición clásica sino más bien de una lectura comparativa y contrastiva de dos recepciones distintas que Lope y Góngora llevaron a cabo sobre un mismo material clásico.

La cultura barroca posee abundantes influencias, numerosas fuentes en las que se fija su ideario. Una de esas fuentes es la mitología. El florecimiento del Barroco aportará nuevas visiones a temas que ya se habían convertido en eminentemente literarios como la mitología. La grandeza barroca y su originalidad no consisten en aportar nuevos temas a la literatura sino nuevas técnicas, es lo que Alborg denomina *barroquizar*:

... la lírica del XVII molió, literalmente, el mismo mundo poético de ideas y motivos que había colmado la lírica del quinientos. Los temas nuevos que el siglo XVII incorpora son prácticamente inexistentes. [...] se vio

Publicado en: Ignacio D. Arellano-Torres, Carlos Mata Induráin y Sara Santa Aguilar (eds.), «*Docendo discimus*». *Actas del VII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2017)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2018, pp. 123-134. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 48 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-621-2.

en la precisión de *barroquizar*, de retomar los viejos asuntos gastados y someterlos al tratamiento de nuevas técnicas barrocas¹.

La mitología clásica sirve de base para la creación de numerosas obras de arte en el siglo XVII, tanto poéticas como pictóricas o escultóricas. En el siglo XVI resurgió el interés por los temas griegos y latinos desde una óptica que buscaba la *imitatio*. Este nuevo acercamiento supuso un giro importante al imaginario imperante hasta entonces². En el Barroco se continuará este tipo de acercamiento, pero también se aportará una nueva visión del mito que dotará de frescura y actualidad a temas que ya habían sido muy utilizados. Es lo que se conoce como desmitificación. Esa desmitificación se provocaba haciendo una versión paródica del episodio clásico, degradándolo, haciéndolo más humano y, a la vez, risible. La explicación sobre el origen de este nuevo tratamiento la otorga Keeble:

... he aquí, pues, una buena razón para que se adoptara una nueva e irreverente actitud hacia los dioses paganos: es que, sencillamente, estaban empezando a aburrir. [...] Los dioses paganos ya no despertaban los mismos sentimientos, y el fervor fue sustituido por una admiración no exenta de objeciones³.

Esto no significa que un tratamiento burlesco o satírico del mito no se hubiera dado con anterioridad, pues ya en el XVI hay indicios de esta burla hacia los temas grecolatinos⁴. A pesar de ello, la primera obra que aborda un mito, el de Píramo y Tisbe, desde un punto de vista satírico en su totalidad, es el romance de Góngora que luego ampliará en su *Fábula de Píramo y Tisbe*. Góngora no es el primer poeta en adoptar esta actitud irreverente como escribe Cossío⁵ pero sí el primero en escribir composiciones completas desde esta innovadora visión⁶.

La visión evemerista y alegórica tan propia de la Edad Media y que tanto desarrollo había tenido en España, se iba abandonando a favor de dos vertientes: la *imitatio* clásica y la desmitificación. Para sustentar esta

¹ Alborg, 1987, pp. 20-21.

² Romojaro, 1998a, p. 215.

³ Keeble, 1969, p. 85.

⁴ Keeble, 1969, p. 86.

⁵ Cossío, 1998, vol. II, p. 85.

⁶ Keeble, 1969, p. 83.

teoría, se analiza un soneto de Lope de Vega con el tema de Píramo y Tisbe y la fábula burlesca de Góngora.

Además de estas dos recepciones del mito, hay otros muchos acercamientos a la materia clásica en el periodo aurisecular. Romojaro⁷ hace una clasificación de los distintos tratamientos y establece que las funciones que el mito clásico puede cumplir son: «tópica-erudita, comparativa, ejemplificativa, re-creativa o metamítica y burlesca». El soneto de Lope de Vega se encuadraría dentro de la función re-creativa o metamítica. La fábula gongorina pertenecería a la función burlesca.

La finalidad de las composiciones que desarrollan el mito con función re-creativa es tan solo el *delectare*. El soneto de Lope de Vega recrea el mito «mediante la *narratio*, y con una función especialmente estética»⁸. Así pues, se puede afirmar que el soneto, a pesar de ser un tipo de composición eminentemente lírica, no deja de poseer en este caso un claro matiz narrativo. La separación de géneros no estaba tan delimitada en la época como lo está actualmente y se podían solapar distintas formas literarias. Se podría afirmar que este soneto está más cerca de la poesía narrativa que de la lírica en sí misma, este tipo de lírica adopta muchos rasgos de la prosa⁹.

Una lectura del soneto lopesco puede llevar a la conclusión de que este posee una introducción, nudo y desenlace al igual que presenta esta estructura el original de Ovidio¹⁰. El inicio se centra en el momento en que el protagonista llega al lugar concretado, se encuentra el velo y se da muerte. La segunda parte del soneto se ocupa de la llegada de Tisbe y su suicidio. El poema se cierra con la expiración de Píramo en los brazos de su amada y la consiguiente unión de los dos amantes después de la muerte.

A pesar de la brevedad del poema, el protagonismo está compartido por los dos amantes. Los dos primeros cuartetos penetran en las acciones de Píramo mientras que el siguiente terceto aborda los hechos que realiza Tisbe. El último terceto, por ser el último de la composición, se centra sobre todo en las consecuencias finales de los sucesos cantados en los versos anteriores. A diferencia de la fábula gongorina, aquí no encontramos una contextualización ni un marco de la historia, Lope comienza su soneto *in medias res*: con la visión de Píramo del manto

⁷ Romojaro, 1998b.

⁸ Romojaro, 1998b, p. 133.

⁹ Egido, 1990, p. 35.

¹⁰ Álvarez e Iglesias, 2010, p. 87.

de Tisbe manchado de sangre. Esto hace suponer una vez más que el público lector conocía la historia de los dos babilonios y esta reelaboración poseía valor poético por el tratamiento lírico del mito y la conclusión del yo poético sobre las acciones de los dos amantes.

El descubrimiento del velo de Tisbe por parte de su amado está teñido de fatalidad desde sus inicios. Así, en el primer cuarteto destacan numerosos términos negativos como «triste» (v. 1)¹¹, «sangre», «negro» o «helose» (v. 2) que contribuyen a crear ese ambiente tético y lúgubre en el que se va a desarrollar la escena. El protagonista se ha quedado muy sorprendido ante el velo de su amada y mediante una aliteración en el tercer verso se dibuja ese estado anímico del joven: «sin morir muriose» (v. 3). Esa muerte figurada preconiza ya la muerte real que supondrá el desenlace trágico de la historia. De ahí que se acumulen los verbos en este verso y el siguiente («mirar», «morir», «llorar, tiemble y suspira») con lo que se nos transmite esa interioridad del personaje que se debate entre la vida y la muerte, entre la desesperación por no ver a su amada y la angustia por haber encontrado el velo de esta teñido de sangre.

El siguiente cuarteto expresa la inmediatez de los hechos y, a diferencia de la estrofa anterior, se caracteriza más por la acción que por la descripción. Para expresar esa rapidez de realización, el poeta se vale de la repetición en el primer verso de este cuarteto del adverbio «ya» con lo que se simboliza la inmediatez. En esta estrofa Píramo se da muerte cayendo sobre su espada. El problema que plantea el poeta es que después de haberse suicidado el alma no sale del cuerpo del protagonista porque no la posee él sino su amada. Esa lectura del verso 8 es la que realiza Pedraza Jiménez¹²: «el alma no puede partir porque, según los tópicos petrarquistas, está asida a la de la persona amada». Así pues, es una especie de final abierto, la muerte no ha conseguido cerrar el episodio y hace falta que aparezca la protagonista para que la tragedia quede consumada.

Esa aparición de la amada se produce en la siguiente estrofa, que se abre con el nombre propio de esta. La rapidez en la llegada y la muerte de Tisbe es bastante más considerable comparada con el episodio de Píramo. El primer verso abarca la llegada y el descubrimiento de su amante moribundo, el segundo verso, abierto por un encabalgamiento

¹¹ Lope de Vega, *Rimas*, p. 224.

¹² Pedraza Jiménez, 1994, p. 224.

se ocupa del suicidio de la joven y el último verso dibuja líricamente las propiedades de la espada con la que los dos se han dado muerte. Pero la concisión de los hechos no significa que estos carezcan de riqueza poética, al contrario, uno de los aspectos más positivos de este terceto es la capacidad de condensación que Lope muestra, sin perder el tinte de fatalidad en ningún momento. El verso 10 aborda el suicidio de Tisbe mediante una antítesis en el texto original pero que en la actualidad se ha perdido: «el manuscrito conserva la viva antítesis *blando pecho / yerro fuerte*, que el texto impreso perdió, quizá por errata»¹³.

El protagonismo de la espada va a ser fundamental, aludida en este terceto con la metonimia de «hierro fuerte» (v. 10). Ese hierro es descrito como «de piedad desnudo» (v. 11), es decir, carente de clemencia, la espada va a ser el elemento principal que contribuya en gran medida a la sucesión de hechos trágicos en el poema. Con esta arma ha muerto Píramo en primer lugar, por ello se puede leer que no estaba limpia de sangre. Más adelante, Tisbe también se suicida del mismo modo, con lo que es perfectamente justificable que, a pesar de la brevedad que exige un soneto, Lope dedique un verso entero al instrumento mortal.

El último terceto supone una especie de desenlace si consideramos que el poema posee una estructura típicamente narrativa. En dicho desenlace, el protagonista que parecía ya sin vida, exhala su último aliento en una imagen triste pero cargada de amor: viendo morir a Tisbe al mismo tiempo que él. Los dos, aunque heridos en un momento distinto de la historia, han muerto al mismo tiempo, su amor es tan fuerte que les ha permitido ese privilegio. Pero el mayor privilegio de todos es el que les concede la muerte, que se presenta aquí —y esto será un lugar común en literatura— como el ser más poderoso, más incluso que el amor. Así pues, la muerte ha unido los pechos de los dos amantes, es decir, ha conseguido que permanezcan inseparables, aunque sus cuerpos están inertes. El amor fue poderoso, pero no ha sido capaz de juntarlos, sin embargo, el fallecimiento sí ha podido actuar como vínculo para que sus almas nunca más se separen. Es la conclusión que extrae Lope de este episodio: el poder de la muerte ha permitido la unión de dos amantes cuyo afecto no fue posible demostrar en vida. Es la unión total, la atracción de las almas más allá de los cuerpos que las portan y el triunfo del amor que permanece más allá de la muerte.

¹³ Pedraza Jiménez, 1994, p. 224.

La *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, por su tratamiento del mito y su forma, es diametralmente distinta a las fábulas mitológicas que abundaban en la época y que se revestían de seriedad, por tanto, también es muy distinta al tratamiento de la leyenda en el soneto de Lope de Vega. El poema está compuesto sobre la base del romance, que difiere ya en su estructura del soneto analizado. Anteriormente, el poeta cordobés había escrito un romance burlesco con el tema de Píramo y Tisbe. Se cree que dicho poema gozó de popularidad y por ello su autor creó otro sobre la misma temática, pero más extenso¹⁴.

La fábula comienza con una invocación a la musa que va de los versos 1 al 16. Además, en esta primera parte ya se adelanta el contenido. Este tipo de inicio es típico en cualquier poema épico o heroico si bien aquí Góngora juega con la manera de presentar dicha introducción. Al dirigirse a la musa, le pide inspiración para llegar al «vulgo» (v. 14), deseo que parece contradictorio en Góngora, pero recordemos que estamos ante una fábula burlesca. Góngora realmente no pretendía llegar al vulgo y «desde el primer momento, lo que pretende el poeta es introducirnos en una escritura cifrada, en la que debemos invertir el sentido lógico de las palabras para interpretar la verdadera intención de estos versos»¹⁵. Como cabe suponer, la forma del romance concede al poeta cordobés mayor libertad a la hora de relatar la leyenda de los dos babilonios y puede establecer una *amplificatio* del mito que en un soneto no hubiera podido desarrollarse.

A continuación, comienza la presentación de los personajes. Esta se inicia con una alusión a Ovidio y sus *Metamorfosis*. También se menciona el moral y la metamorfosis de sus frutos. El árbol de la leyenda se identifica en el poema con un «túmulo de seda»¹⁶ (v. 23), pues murieron bajo su tronco y a causa del pañuelo de Tisbe.

A partir del verso 44 se comienza a describir a los protagonistas, primero a Tisbe (vv. 44-104) y luego a Píramo (vv. 105-132). La manera de describir a la joven es un tanto insólita: frente, cabello, ojos, cejas, cara, nariz, boca, muelas, dientes, garganta, pecho y cuerpo. Puede parecer una descripción al uso, pero entre los tópicos cantados como el cabello dorado o la boca de rubí, se insertan imágenes nuevas y extrañas como la nariz o las cejas. Estos aspectos contribuyen a que

¹⁴ Lázaro Carreter, 1977, pp. 45-46.

¹⁵ Pérez Lasheras, 2011, p. 14.

¹⁶ Citamos por la edición de Pérez Lasheras incluida en la bibliografía.

se le conceda el calificativo de burlesca a la fábula. Píramo es comparado a Adonis, pero a un Adonis un poco irrisorio: caldeo, ni flaco ni fuerte cuyas orejas se tapaba con tufos (tirabuzones de moda en la época que caían a ambos lados del rostro). El pelo se le equipara con una pelusa, que era un «tipo de tela aterciopelada»¹⁷ y las mejillas con raso, puesto que lo que tiene es bozo. El rostro, «su testuzo» (v. 114) es tafetán. Como podemos observar, la descripción de la cara del protagonista se realiza con comparaciones de distintas telas de la época. Las cejas serán dos espadas negras. Finalmente, se dice que Píramo es un «chuzo» (v. 122) de Cupido, es decir, una de las flechas de amor de Cupido¹⁸.

En las siguientes cuartetas comienza la acción de la fábula. El joven está lamentándose porque no puede estar cerca de su amada. Es entonces cuando Góngora incluye al personaje de la criada negra. Es una nueva figura que no había aparecido anteriormente en las múltiples versiones del mito que se conservan y que viene descrita de manera inusual y aporta otro matiz más humorístico a la composición.

La siguiente parte de la fábula va de los versos 169 al 220. En ellos, los amantes descubren el agujero que se ha abierto en la pared de sus casas y que les permite comunicarse. Dicha abertura se califica como «rima» (v. 174) por analogía latina pues en latín *rima* significa agujero¹⁹.

Píramo y Tisbe se acostumbran a frecuentar el desván para verse y hablar a través del pequeño hueco. Pero estos encuentros no son suficientes y el protagonista, haciendo uso de la oratoria («las armas jugó de Tulio» (v. 270) alusión a Marco Tulio Cicerón) convence a su amada para que la siga fuera de sus casas y poder consumir su amor. Cierra esta parte una nueva imprecación del poeta que se adelanta a los acontecimientos: «trágica resolución, / digna de mayor coturno» (vv. 279-280). El coturno era el calzado que usaban los actores de las tragedias griegas y en este verso tiene un valor metonímico para referirse a dichas tragedias que serán equiparables a la de estos enamorados.

¹⁷ Pérez Lasheras, 2011, p. 63.

¹⁸ Dicha imagen ya había sido utilizada por Góngora con anterioridad en la *Fábula de Polifemo y Galatea* pero de manera más seria: «Era Acis un venablo de Cupido» (Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, p. 169, v. 193). Se puede ver el contraste en el tratamiento mítico en ambas obras con la utilización del vulgarismo para la fábula burlesca («chuzo») y la diferencia fonética en ambas palabras.

¹⁹ Pérez Lasheras, 2011, p. 64.

Será la cita de los dos amantes fuera de Babilonia la que desencadene los hechos trágicos, pero de nuevo cantados con burla. Desde la salida de la joven de su casa, el poeta describe numerosos signos funestos que anuncian un fatal desenlace. Así, Tisbe tropieza al ponerse en camino, los perros ladran, un «funesto búho» (v. 290) se para en un olivo, un rayo destruye la unión entre un olmo y una vid²⁰ y la luna se cubre con un «papahígo» (v. 317) por temor a lo que iba a suceder.

Tisbe llega entonces al sitio acordado por los dos amantes, pero enseguida entra en escena un león. Movida por el miedo, la joven huye de allí. Se esconde en el tronco de un saúco que se encuentra en otras ruinas, pero al ir a refugiarse, su manto se cae quedando junto a la fiera. El narrador hace un inciso para aludir al velo de la protagonista y lo maldice, pues por su causa «Piramiburro» (v. 340), ridiculización del nombre de Píramo asociándolo a un burro, se convertirá en un «protonecio» (v. 339).

Píramo llega y al no ver a su amada, se quita la vida. Ante esta acción provocada por un equívoco, entra en escena el narrador dando su punto de vista. Califica a Píramo como «insulso» (v. 430), «hi de puta» (v. 434) al cual le fue puesto un «cuerno de juro» (v. 436). También se refiere a él y a todas las composiciones poéticas que inspirará. A partir de aquí la acción se precipita. Está amaneciendo y Tisbe oye el grito de su amado y sale corriendo en su búsqueda. Lo encuentra moribundo y lo besa. Tras esta visión, ella también decide quitarse la vida con la misma espada que él lo hizo. Esto viene cantado de una manera peculiar que pinta una escena más humorística que dramática: «haciendo el alma un trabuco / de un jay!, se caló la espada / aquella vez que le cupo» (vv. 462-464).

Después de la muerte de los dos amantes, el moral, cuyos frutos hasta ahora habían sido blancos, los tiñe de color púrpura en señal de recuerdo por Píramo y Tisbe. Los padres de ambos, al igual que en la leyenda original, sepultaron las cenizas de sus hijos en una misma urna, para que pudieran estar juntos después de su muerte.

La *Fábula de Píramo y Tisbe* es un claro ejemplo de desmitificación barroca, de toma de elementos clásicos para darles un sentido innovador y distinto de todo lo anterior. De nuevo, el poeta cordobés —como tantos autores barrocos— presupone que el lector ya conoce la historia

²⁰ La unión de la vid y el olmo era un motivo muy reiterado en la emblemática (Egido, 1990, pp. 216-241).

mitológica (en este caso de Píramo y Tisbe) y, en lugar de narrarla, lo que va a hacer es darle una nueva interpretación al mito. Este nuevo acercamiento es una renovación que no rompe con la tradición clásica anterior, sino que la transforma, llegando incluso a degradarla. Esta es la característica principal que hace de la *Fábula de Píramo y Tisbe* una obra maestra en el ámbito burlesco y un referente lírico que ejemplifica el ideal y la estética barroca y, más concretamente, gongorina.

Desde el Renacimiento, los artistas se fijaban en grandes obras clásicas y las imitaban, pero con la conciencia de que hacían algo nuevo y poniéndose a la misma altura que los clásicos o incluso intentando superarlos. Aquí Góngora bebe de todo el marchamo grecolatino del mito de Píramo y Tisbe pero construye algo muy alejado de la convencionalidad. Es por ello por lo que no hace una mera paráfrasis de las *Metamorfosis* ni una adaptación lírica de la obra ovidiana. Lo que hace nuestro poeta es darle un giro al mito de los dos amantes, los deforma, los degrada, en definitiva, los desmitifica. Al tomar tan solo el tema, no crea una obra en la que se describa un mito simplemente, sino que presupone conocimientos mitológicos previos en el lector. Así, huyendo de la simple narración de los hechos, aprovecha que el receptor ya los conoce para presentarle algo nuevo e inusual. Con esto se demuestra una vez más que el público al que Góngora se dirigía no dejaba de ser un público culto y con una formación clásica importante a pesar de que a primera vista pueda parecer que esta obra se aleja de las composiciones gongorinas serias como su *Polifemo* o las *Soledades*.

Se ha podido comprobar que la leyenda de los dos babilonios gozó de una enorme popularidad en la literatura española del siglo XVII. Tras analizar ambas creaciones, se puede extraer una serie de conclusiones comunes a las obras estudiadas.

Obviamente, la manera de tratar el episodio de Píramo y Tisbe varía de una obra a otra dependiendo de varias razones. En primer lugar, hay que considerar el tipo de composición al que se adscribe, ya que una fábula mitológica otorga al autor mayor libertad que un soneto, donde la extensión es limitada. En segundo lugar, no se debe olvidar que cada época poseía un ideario propio y, por ello, se destacará más un aspecto u otro de la historia ovidiana. Pero no solo será clave el ideario de la época para resaltar más un tema determinado, sino también el del propio autor que crea la obra, pues manejará el episodio mitológico adaptándolo a sus gustos o necesidades.

Todo lo que aparece en el soneto de Lope de Vega también está incluido en la fábula gongorina, pero el estilo desarrollado es muy distinto. Esto se puede comprobar si confrontamos el soneto lopesco con fragmentos de la composición de Góngora:

<p>Píramo triste, que de Tisbe mira teñido en sangre el negro manto, helose; vuelve a mirar, y sin morir murióse, esfuérzase a llorar, tiemble y suspira.</p>	<p>indignamente estragados los pedazos mal difusos del velo de su retablo, que ya de sus duelos juzgo. Violos y al reconocerlos, mármol obediente al duro cincel de Lisipo, tanto no ya desmintió lo esculto como Píramo lo vivo (vv. 389-397)</p>
<p>Ya llora con piedad y ya con ira; al fin para que el alma en paz repose, sobre la punta de la espada echose y, sin partir el alma, el cuerpo espira.</p>	<p>El acero que Vulcano templó en venenosos zumos, eficazmente mortales y mágicamente infusos, valeroso desnudó y no como el otro Mucio asó intrépido la mano, sino el asador tradujo por el pecho a las espaldas. (vv. 421-429)</p>
<p>Tisbe vuelve y le mira apenas, cuando arroja el blanco pecho al hierro fuerte, mas que de sangre de piedad desnudo.</p>	<p>Y ella, con semblante enjuto que pudiera por sereno acatarrar a un centurio con todo su morrión, haciendo el alma un trabuco de un «¡ay!», se caló en la es- pada aquella vez que le cupo. (vv. 458-464)</p>
<p>Píramo, que su bien mira espirando, diose prisa a morir, y así la muerte juntó los pechos, que el Amor no pudo.</p>	<p>expiró al fin en sus labios (v. 457)</p>

Eros y *Thánatos* han conseguido unirse en el soneto re-creación de Lope de Vega. La ridiculización de Góngora es magistral no solo porque haya sido capaz de desautomatizar un mito mediante un lenguaje innovador sino porque mediante la burla de Píramo y Tisbe ha conseguido también ridiculizar los sentimientos que Lope ensalza: el amor y la muerte.

Las *Metamorfosis* de Ovidio, dos milenios después de la muerte de su autor, siguen constituyendo una fuente inagotable de material mitológico y literario. Así lo supieron ver ya los artistas del siglo XVII, que con una visión propia de su época supieron cantar la historia de Píramo y Tisbe desde diversas y nuevas perspectivas, contribuyendo a la inmortalidad ovidiana y a la actualización mitológica que prevalece en la época contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBORG, Juan Luis, *Historia de la literatura española*, II, *Época barroca*, Madrid, Gredos, 1987 [1967].
- ÁLVAREZ MORÁN, Consuelo, e IGLESIAS MONTIEL, Rosa María, «Poética ovidiana», en Jesús Luque, María Dolores Rincón e Isabel Velázquez (eds.), *Dulces Camenae. Poética y poesía latinas*, Jaén / Granada, Editorial Universidad de Granada, 2010, pp. 75-94.
- COSSIO, José María de, *Fábulas mitológicas en España*, Madrid, Itsmo, 1998 [1956], 2 vols.
- EGIDO, Aurora, *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990.
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2017 [2010].
- KEEBLE, Thomas, «Los orígenes de la parodia de temas mitológicos en la poesía española», *Estudios clásicos*, 57, 1969, pp. 83-96.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estilo barroco y personalidad creadora*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 45-76.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, ed., trad. y notas de María Consuelo Álvarez Morán y Rosa María Iglesias Montiel, Madrid, Cátedra, 2016 [1995].
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Edición y notas», en Lope de Vega, *Rimas*, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio, *Ni amor ni constante (Góngora en su «Fábula de Píramo y Tisbe»)*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial de la Universidad de Valladolid, 2011.

ROMOJARO MONTERO, Rosa, *Lope de Vega y el mito clásico*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1998a.

ROMOJARO MONTERO, Rosa, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid, Anthropos, 1998b.

VEGA Y CARPIO, Félix Lope de, *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez, Ciudad Real, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1993.